Полякова, Елена Ивановна (1926–2007). «…Свет умерших звезд…» (памяти Т. М. Родиной) // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века [сб. статей] / Институт искусствознания Мин-ва культуры РФ. Отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1994. С. 395–408.

Е. И. Полякова

«…СВЕТ УМЕРШИХ ЗВЕЗД…»
(памяти Т. М. Родиной)

Как-то в редакцию журнала «Театр» зашел Григорий Нерсесович Бояджиев, только-только начавший печататься после причисления к «антипатриотической группе театральных критиков». Говорили и о сегодняшнем театре 1950-х годов, и о мольеровских изысканиях, и о возможных авторах. Бояджиев сказал: «Пожалуйста (помню его интонацию не столько просьбы, сколько совета), поговорите с Татьяной Михайловной Родиной. {с.396} Вот человек, сочетающий независимость и точность оценок. Какое счастье, что она – в нашем институте…» Бояджиев и Родина вместе работали в Институте истории искусств (Российский институт искусствознания), о котором я тогда имела весьма смутное представление, хотя людей мы знали хорошо. Они были историками театра, нашими учителями по ГИТИСу – Мокульский, Дживелегов, Бояджиев, Марков, часто – замечательными критиками, которых так долго не печатали (тот же Бояджиев, Рудницкий). Родина часто бывала в театрах – острый профиль, прямые волосы, платье то ли спортивное, то ли просто строгое, туфли на низком каблуке, а кажется, что на высоком – так легка походка. В антракте говорили о спектакле, вернее – о спектаклях, потому что

каждый для Родиной стоял в ряду других, прошедших и сегодняшних. Помню общий наш восторг перед Романовым – в «Живом трупе», привезенном киевлянами, и потрясенность Отелло – Тхапсаевым.

В редакцию Татьяна Михайловна пришла охотно, интересно говорила о виденном, ее соображения повторялись на редакционных «летучках», но собственная родинская статья не появилась в результате этого визита. Да и вообще статьи Татьяны Михайловны о сегодняшних спектаклях были редки – по призванию, по самому видению живого спектакля она была не критиком, но *историком.* Ощущала спектакль Ю. А. Завадского или пьесу И. Дворецкого как звено в цепи русского театра. «Веранда в лесу» И. Дворецкого и эфросовский спектакль стали для Татьяны Михайловны неким узлом современной истории – она смотрела спектакль на всем протяжении его жизни, открывала чеховское в актерских работах и в {с.397} общей стилистике – «атмосфере». Последнее слово, затертое в театроведении, Родина произносила, возвращая ему ту первоначальность, которая его породила. *Первоначальность* явлений театра она ощущала в прошлом – свойство, драгоценное для историка. Открывая эту первоначальность в явлениях прошлых веков, в то же время чувствуя их непрерывность, необходимость в истории, Татьяна Михайловна умела жить радостью открытий, слиянием эпохи и ее культуры, воплощением этой культуры в театре. Историк театра. Одна из тех, кто оправдывали и оправдывают существование театроведческого факультета ГИТИСа с его многочисленностью предметов изучения и трудностью основного предмета изучения – театра. Студентка, потом – аспирантка ГИТИСа выбрала историю русского театра. Успешно писала о русской актерской школе; в первые послевоенные годы в «Театральном альманахе» за 1948 г. опубликована обстоятельная работа «Русские романтические актеры», в те же годы в мобильной «малой серии» портретов-биографий выходят книжки об Орленеве и Асенковой. Требовательной школой театроведения, редакторской работы стала редакция «Советской энциклопедии». Пять томов «Театральной энциклопедии» 1961–1967 гг. (и дополнительный томик) – событие для «шестидесятников», выдержавшее проверку разными временами. При всех сетованиях на это издание, при всех критических высказываниях, неточностях оно необходимо каждому человеку театра и служит сегодня при всех катаклизмах. Во всех библиотеках, от бывшей Ленинской до домашних,

студенческих, издание живет. Оттого и выглядит более потрепанным, нежели книги-соседи. «Т.Р.» – Татьяна Родина – одна из ведущих авторов издания. {с.398} Из авторов, владеющих труднейшим жанром энциклопедической статьи, сочетающей лаконичность, точность справки с характеристикой личности либо явления. Миниатюра-портрет. Родина исполняла эти портреты без словесных штампов, распределяя и сливая факты с теорией, биографию – с культурой эпохи. Удаются и малые статьи об Асенковой, Сергее Тимофеевиче Аксакове (статья могла быть больше, включить династию. Но время издания – 1961 год), и труднейшая статья о Белинском.

Статья напоминает портрет критика, ее иллюстрирующий: сочетает страстность и логичность, эволюцию гения и цельность гения. Точен итог: «Рассматривая искусство в его отношении к действительности, сочетая теорию с историческим подходом к явлениям литературы и театра, Белинский охватывал весь творческий процесс в целом, что было недоступно его предшественникам. Белинский основывал свою критику на критериях, выдвигаемых интересами общественного развития его времени. Именно поэтому критика Белинского была подлинно передовой, историчной и научной…»

Это уже не справка о Белинском, это – отношение к нему, к его времени – из будущего времени. Так же жив полузабытый трагик Алексей Яковлев, так же незаметны огромные трудности родинских разделов в статье «Театр». И редактором Родина была ненавязчивым и не-испуганным, сочетающим твердость своих предложений с пониманием позиции автора. Это все стало важнейшим для работы в Институте истории искусств. Сектор театра народов СССР был немыслим без Татьяны Михайловны. Ни в многочисленных переездах Института – он помещался и в Замоскворечье, и в каком-то жэковском помещении {с.399} на улице Кирова (теперь Мясницкая), и на Кузнецком, на углу Рождественки. Татьяна Михайловна, доктор искусствоведения, заведовала сектором, вела заседания и на Кузнецком, и в стильных залах особняка в Козицком переулке, где интерьер вполне соответствует старинным балам и спорам о комедиях молодого Островского. Была старшим научным сотрудником сектора, подчинялась диктату «планового листажа». Достаточно обширный план (восемь печатных листов в год) выполнялся с трудом – Родина была предельно добросовестна в сборе материала, писала медленно, насыщенно. Оттого и опаздывала к обязательным

срокам, оттого и опаздывала в самом буквальном смысле – на заседания сектора театра. Жила в кооперативном доме научных работников, что стоит на равно-неудобном расстоянии от станций метро, за старой Калужской заставой. Иногда подводил троллейбус, иногда засиживалась в первом зале Ленинки или в РГАЛИ. Однажды, вбежав, оправдалась – «заносы...». Тогда действительно намело сугробы, транспорт действовал плохо. Но с тех пор, в какую бы летнюю жару ни опаздывала Татьяна Михайловна, все хором произносили – «заносы», и Родина садилась на свое место, чтобы вскочить при утверждении аспирантского плана или очередной главы очередной рукописи, прочитанной Родиной.

Читать приходилось очень много, – советы и рецензии Татьяны Михайловны всегда были по делу, по конкретности рукописи, с обязательными выходами вширь, вглубь, в теорию, в историю – всеобщность искусства она всегда чувствовала. Поэтому, может быть, так важна была работа в институте, который и основан был И. Э. Грабарем для исследований этой всеобщности, взаимосвязи искусств самых древних и {с.400} новейших, как кино и нарождающееся телевидение. Институт был создан в труднейшее послевоенное время, сочетавшее недавнюю, всеосеняющую Победу и беспощадность «холодной войны», освобождение народов – и размежевание народов, разделением занавесами, границами, системами управления и подчиненности, в том числе – в искусстве.

Институт искусствознания ни в коем случае не был, да и не мог быть неким островом, обитатели которого оторваны от мира; все процессы, все постановления в области литературы и искусства отражались на его жизни и входили в жизнь. Основа, всеобщность искусств – сохранялась институтом в целом. Татьяна Михайловна была из тех, кто держал институт, объединял свой сектор театра и «межсекторные группы», естественно возникавшие.

Разумеется, ее не могли не привлечь к многотомной (в результате – семитомной) истории русского драматического театра, – и как члена редколлегии, и как автора, и вообще как человека необходимого. Разумеется, когда институт затеял издание – «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века», издание не мыслилось без участия Родиной (иногда она предупреждала, что на свой сектор опоздает, потому что идет заседание «группы Стернина»). Многие искусствоведческие труды недавних лет отошли со своим временем; в «Русской культуре» многое сегодня увиделось

по-иному, но сегодняшнее иное не отрицает – продолжает тенденции, обозначенные в издании 1970-х годов.

Потому что в нем осуществлена задача института: синтетическое искусствознание, охват эпохи, недоступный одному виду искусствознания. Потому, главное, что время конца-начала веков предстает не рассеченным надвое, предреволюционным (1905) ожиданием {с.401} и после-революционной реакцией, но временем единым, исполненным энергии поиска и бесстрашия перед наступившим XX в. И время театральное, с 1908 по 1917 годы, предстает в разделе Родиной временем строительства театра, исторически необходимого. Не только Малый, МХАТ, петербургские реалисты, но петербургские балаганчики, подвалы, студии в их отличии от студий московских, изменение самих традиционных театров – все это в поле внимания исследователя. Притом Т. М. Родина вовсе не привержена всем экспериментам, какие были. Ее приверженность изучению XIX в. сказывается во внимании к реальному актерскому искусству, к трансформациям классики. Автору важен и «Старинный театр», и Мейерхольд с опытами-стилизациями Мольера и Лермонтова. Но личное пристрастие Т. М. Родиной в коллективном труде – символистская драма как явление литературы и важнейший опыт театра, не пришедший в гармонию. В семитомнике «Истории русского драматического театра» Т. М. Родина прослеживала репертуар прошлого – нынешнего века, возвращая этому понятию его точный смысл. Репертуар – литература, словно идеал, направляющий усилия театра. И современный ежедневный репертуар, составленный из водевилей, комедий-подражаний, чем дальше, тем больше – драм, подражающих то Островскому, то Чехову. Нужно сказать, что Татьяна Михайловна подчас безмерно увлекалась самим процессом собирательства, сидела за отъединенным, солидным столом первого зала Ленинки или за небольшим столиком под сводами библиотеки СТД – обложенная не только собраниями сочинений А. Шаховского и А. Сумбатова-Южина, но комплектами журналов, выискивая в них решительно уже никому неведомые «сценки» и {с.402} «картинки деревенской жизни». И какие-нибудь «Дельцы» или «Вера Мирцева» становились для нее самыми важными, в них виделись коллизии эпохи, – редактору приходилось бороться с этими «Дельцами». С символистской драматургией было легче, при всей ее неразработанности в литературо- и театроведении. Во-первых, эта драма была в России намного малочисленнее,

нежели драма бытовая. И, вероятно именно потому, что мотивы символизма в русском искусстве часто оставались за пределами анализа, Родина справедливо чувствовала себя первооткрывателем, не шла по тореной дороге, сама ее торила.

Отсюда – значимость символизма в ее разделах последнего, седьмого тома истории русского театра. Отсюда – сохранность в наши дни книги Родиной «Блок и русский театр начала XX века», вышедшей еще в 1972 г.

Театр Блока в литературоведении рассматривается как явление именно литературы; мотивы театра распадаются на сочетания – «Блок и Мейерхольд», «Блок и Станиславский» (вернее – «Станиславский и Блок»). Т. М. Родина охватывает целостность блоковской драматургии, открывает естественность, а вернее – неизбежность ее в творчестве самого поэта, в его петербургской культуре, в его театре.

Проблемы, обозначенные в самих названиях глав, глобальные: здесь и ракурсы шекспировских отражений, и натуралистический театр, и поиски новых форм, и глава – «Блок–Станиславский–Мейерхольд». Здесь не скрываются расхождения поэта с реальными театрами и с их реальными руководителями, но более подчеркивается общность. Блока и Мейерхольда объединяет отталкивание от повествовательного бытового спектакля. В обоих живет чеховский Треплев, игранный Мейерхольдом как бы в предчувствии {с.403} работы над Метерлинком («Новые формы нужны...»). И все же, при открытиях «Балаганчика» – «Незнакомки» и незавершенности опытов Станиславского, равно увлекательных и равно тягостных для автора и театра, союз Блока со Станиславским – истинное родство, равная высота общения.

В этом диалоге Родина идет к основам обоих. Почему автору «Розы и Креста» так важен Чехов и «Живой труп» Станиславского? Родина отвечает себе и нам: «Для Станиславского важно было не сбросить быт, а его драматизировать, показать, что борьба человеческого с бесчеловечным идет и идет всегда». Это «всегда» входит в драматургию Блока при том, что его персонажам вовсе не нужна та «проверка физиологией и психологией человека», через которую все пропускал Станиславский.

Жаль, что книги Родиной почти не иллюстрировались; ее «Блок», – издание столь же строгое, сколь и бедное полиграфией. Здесь были бы нужны не только фотографии и эскизы – образы времени, петербургские улицы начала века, виньетки, рериховский вид Ассизи, который любил Блок.

Воздух блоковско-ахматовского Петербурга был тем воздухом, которым легко дышала обитательница небольшой московской квартиры за Калужской заставой. Впрочем, как и московский воздух театральных сумерек, толпы у входа, партера Малого или Таганки. Этому театру, сумеркам у подъезда, свету зала, преображенным огням сцены посвящались не только книги с грифом: «Институт истории искусств», но произведения иного жанра. Среди книг, папок с вырезками и выписками – то, что для себя слагалось, нечитанное, непоказанное, конечно же ненапечатанное при жизни. Стихотворение «На театральной площади»:

{с.404}
Дневной невнятицы исход –
В борьбе стиха с тягучей прозой.
И вот торжественность плывет
Тридцатиградусным морозом.

Мороз всегда крепчает к ночи,
К театрам. Губы леденя,
Позёмка бьет. Седая площадь
Клубится дымом без огня.

И пусть еще не вышли сроки
Суровой жизни у колонн,
Пускай конец рукой жестокой
Сдержал на высях Аполлон –

Не сам ли он торопит срок
И, чуткий, ловит чье-то пенье:
Под вьюгой радостный залог
Иного летоисчисленья.

Дата – февраль сорок шестого. Следующая страница. Дата – октябрь сорок шестого: «Гамлет».

Кто убит и кем? Ведутся споры.
Пьет король. Волнуется страна.
У высоких башен Эльсинора
Пушки льют. Готовится Война.

Слышали, что бродит он и стонет,
Да кому же в голову придет…
Даже сын не знал, что в отчем доме
Есть подземный ход…

Но что долг? Что призрак? – Человек
Брошен в мир, нечистый и проклятый!
Быть иль нет? И вот они навек –

Той террасы лунные квадраты.

Кто-нибудь мучительно повторит
Этот путь (кто не в своем уме).
В чем же ценность жизни, бедный Йорик? –
Только б сделать. Только бы суметь.

{с.405} Всегда было в ней это – значительное, образующее невидимый фундамент, на котором построено здание, не подражающее модным архитекторам. Ощущение связи всех времен театра между собою – по вертикали, связи театра со своим временем – по горизонтали, в единовременности жизни. Вероятно, это шло от семьи, от родительских устоев, от накопленности интеллигентности в семье, в распорядке дома, где все – на своем месте и место это удобно вещи и ее хозяйке. Оттого и связаны в работах первоначальный русский романтизм с романтизмом ермоловским, с мотивами неоромантизма в начале XX в., Блок – с декабристской эстетикой и драмой, обобщенные статьи энциклопедий о символизме, об искусстве актера с реальными судьбами актеров и драматургов. От размышлений, направленных к искусству декабризма и пушкинскому «Борису Годунову» естествен был переход к телепостановкам Пушкина, к «Борису Годунову» на экране; об этом пишется – для себя, вне конкретного заказа такого-то журнала, к такому-то сроку. Вероятно эта «тайная свобода» сказалась на свободе рукописей, лишенных сиюминутности, но проявляющих истинное время телетрактовок в соотношении с Пушкиным. Это естественное качество книг Родиной – сочетание досконального знания прошлой эпохи и точности ее соотношения со временем написания книги или главы коллективного труда. Потому так сохранились для сегодняшнего дня и книги: «Русское театральное искусство в начале XIX века» (1961 г.) или «Достоевский» (1984), что в них нет суетности, прямых сопоставлений того – нашего времени, торопливых аллюзий и предсказаний. Театр сентиментализма остается истории, прорастая в романтизм Мочалова, в душевную ранимость Орленева. Театр Достоевского таится {с.406} в его прозе. Книга носит подзаголовок: «Повествование и драма». Излагает постоянный интерес Достоевского к театру – и отталкивание от реального театра. Возможности, открытые театром XX в. в этих прикосновениях к «Карамазовым», к «Преступлению и наказанию», к «Идиоту». Причем не только в столичных, но в периферийных вариантах. Периферию театральную Татьяна Михайловна не просто знала – любила, чувствовала, как и

души провинциальных городов. Ей было интересно с актерами Орла или Липецка, она была доброжелательна к таким экспериментам, как «Записки из подполья» в московском ТЮЗе. Очень умела вести семинары, вызывать на диалог, обсуждать работы молодых критиков, собранных при ВТО–СТД, также умела говорить с труппой московского ли, сибирского ли театра. При объективности оценок – ее снова и снова приглашали приехать в тот же город, писали письма – советовались. В города шли ответные письма, а в ВТО–СТД – отзывы об увиденных спектаклях. Чаще они представляются кратко, для отчета, реже – становятся отображением спектакля. Родина писала не отчеты – обстоятельные рецензии, нужные и театрам, и кабинетам ВТО–СТД и, конечно, ей самой.

В домашнем архиве сохранилась атмосфера интеллигентности, широты знаний, труда – не обязанности, но потребности. Сохранились экземпляры глав, рукописи книг – с сокращениями, вставками, ссылкой на источники; сохранились материалы к трудоемкой работе: «Театральная критика символизма». Сам символизм нуждается в первоначальном сборе материала, а уж критика?! Альманахи начала века, критика провинциальная, чаще всего недоброжелательная, журналы и приложения к ним, – все это открывалось, изучалось, классифицировалось для себя. Закончены {с.407} работы: «Драма Чехова как новая художественная форма: образная система “Трех сестер”» (интереснейший материал о литературных и общественных предпосылках образа Соленого опубликован в сборнике «Чеховских чтений в Ялте» 1978 г.). Закончена работа о символистах и Леониде Андрееве. Нужно сказать, что во «фрагменты», обратно в «заготовки» переходили иногда страницы издаваемых работ. Раздел, посвященный Горькому в седьмом томе истории русского театра, получился самостоятельным, превысил все мыслимые для главы размеры. Пришлось раздел сократить сильно, тем более, что стандартам времени он решительно не соответствовал. Это всё – хранится, ждет времени, ибо сиюминутной злобе дня неподвластно. Среди сохраненного – стихотворения. Приведем еще одно:

Вы больше верили, чем я,
В миф возрожденья, в миф астральный,
Вас ночь еще томила тайной,
Глухим броженьем бытия.

Над Вами неба рубежи

Пылали огненно и гневно,
Вы различали гул подземный,
Вы знали – будут мятежи.

А мы, рожденные в ночи,
В гремящей бездне Торичелли,
Мы б, утомленные, хотели,
Чтоб ветер не задул свечи.

Но все война, война, война,
Все хлещет кровь, черно и щедро…
Но грянет гром. Иссякли недра.
Мертва ночная тишина.

Дата – сорок шестой год. Мирный, победный, голодный, пронизанный ожиданием: вот отменят карточки, {с.408} вот пойдут издания Ахматовой – ведь читает стихи в переполненных залах. Эти ожидания не исполнились, хотя карточки отменили. Жить стало получше, но уж никак не веселее. Впрочем, поколения, пережившие предвоенные годы и самую войну, выдержали испытание на стойкость. К этим выдержавшим принадлежала? – принадлежит Татьяна Михайловна Родина. Даты ее жизни – 1914–1989.